

Literatura quechua contemporánea de Perú: continuidades y aperturas en la poesía*

Contemporary Quechua Literature of Peru: Continuities and Openings in Poetry

*Mauro Mamani Macedo***

RESUMEN: el objetivo de este artículo es presentar las continuidades y aperturas temáticas y formales en la poesía quechua contemporánea. En la poesía quechua no existe una sistematización respecto de la fértil producción poética contemporánea que muestra una pluralidad de vertientes. Para ello, primero proponemos una introducción; luego, un examen de las continuidades en forma comparativa; finalmente, un análisis de las nuevas propuestas temáticas surgidas del impacto de la modernidad y la modernización. Se aplica para el análisis la semiótica de la cultura (semiosfera), los estudios latinoamericanos (totalidad contradictoria) y categorías andinas (*ayni*, *pachakuti*). Con ello demostramos que la poesía quechua contemporánea se alimenta de dos fuentes: la tradición nativa y los desarrollos de la modernidad, lo que genera persistencias y novedades en su representación.

PALABRAS CLAVE: Literaturas; Quechua; Poesía; Sistemas; Memoria.

ABSTRACT: The objective of this article is to present the thematic and formal continuities and openings in contemporary Quechua poetry. In Quechua poetry there is no systematization of the fertile contemporary production that shows a plurality of aspects. To do this, we first propose an introduction; then, the continuities are examined in a comparative way; Finally, the new thematic proposals arising from the impact of modernity and modernization are analyzed. We will use for the analysis the semiotics of culture (Semiosphere), Latin American studies (Contradictory Totality) and Andean categories (*ayni*, *pachakuti*). With this, we demonstrate that contemporary Quechua poetry feeds from two sources: the native tradition and the developments of modernity, which generate persistence and novelties in its representation.

KEYWORDS: Literatures; Quechua; Andean; Systems; Memory.

Recibido: 4 de abril de 2022

Aceptado: 21 de febrero de 2023

* Esta investigación fue financiada por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos-RRN°01686-R-20, con código de proyecto: E20030211.

** Universidad Nacional Mayor de San Marcos (mmamanim@unmsm.edu.pe).

INTRODUCCIÓN

La lengua española, desde la Colonia, fue un poderoso instrumento de aculturación porque desarrolló una agresiva conversión a través del discurso religioso con una prédica en castellano. Este proceso tuvo como objetivo desconocer los imaginarios de las culturas, desplazar sus lenguas y reprimir los sistemas expresivos de sus artes. En ese tiempo, los conversores aprendieron la lengua quechua y la utilizaron para cumplir el mismo objetivo, por lo que, en su prédica oral y escrita, incorporaron a la literatura como otro medio eficaz de conversión. Así, escribieron en quechua himnos, cantos, poemas y teatro con la finalidad de lograr un mayor efecto en el destinatario quechua, ya que dominaron la lengua y las formas estéticas andinas. No obstante, este escenario cultural —la producción y reflexión en lenguas nativas— continuó su producción con el objetivo de mantener viva la cultura. La creación más lejana de este arte verbal la encontramos en las crónicas coloniales de Felipe Guaman Poma de Ayala, Inca Garcilaso de la Vega, Cristóbal de Albornoz y Juan Santa Cruz Pachakuti, quienes recogieron cantos e himnos quechuas.

Esta corriente creativa nativa continuó a lo largo del tiempo y, en los últimos años, se observa una creciente producción. De esta forma, se publican revistas literarias como *Atupaq Chupan* (2011), *Kallpa* (2016) y *Ñawray* (2019), además de periódicos como *Mama Raywana*, donde encontramos textos sólo en quechua. Las revistas parten de una iniciativa grupal fundamentalmente integradas por universitarios migrantes que llegan a Lima. En este espacio central, afirman su identidad y empiezan a impulsar la difusión de su lengua y su producción artística; asimismo, priorizan la creación literaria y la reflexión en quechua. En el caso del periódico *Mama Raywana*, es una iniciativa regional que tiene como objetivo revitalizar y difundir el quechua central, el cual es una de las diez variedades del quechua que se habla en Perú.

Los premios literarios institucionales también impulsaron la producción en quechua; por ejemplo, el Premio Nacional en Lenguas Originarias, convocado cada dos años por el Ministerio de Cultura del Perú. En la primera versión, ganó la novela quechua *Aqupampa* (2016) de Pablo

Landeo Muñoz, mientras que la segunda versión correspondió al poemario quechua *Parawayraq chawpinpi (Entre el viento y la lluvia)* de 2019, de Washington Córdova Huamán. Del mismo modo, las universidades impulsan la escritura del quechua, como el caso de la UNMSM, que convoca a concursos en literatura quechua e incluso llega a la publicación, como lo hizo la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamán (Ayacucho) que, en 2018, publicó a los ganadores del I Concurso de Narrativa en Quechua.

El campo editorial también promueve las publicaciones en quechua. Existen varias editoriales, como Lluvia, Amotape, Juan Gutemberg, Altazor, entre otras. La editorial más destacada es Pakarina, que tiene series internas de producción quechua: poesía, narrativa y crítica literaria. Esta editorial cuenta con más de cincuenta títulos vinculados a la literatura quechua; además, desarrolla actividades de lectura realizada por los propios autores con la finalidad de contribuir con la consolidación y ampliación del horizonte de recepción quechua, así como impulsar congresos literarios en lenguas originarias.

En la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, existen dos grupos de investigación: EILA, Discursos, Representaciones y Estudios Interculturales; y ESANDINO, Estudios Andinos de Interculturalidad Quechua y Aymara. Éstas organizan congresos, conferencias, coloquios, publicaciones e investigaciones en literatura quechua cuyos resultados se publican en revistas y libros. Además, se integran a redes de estudios andinos que se dedican al estudio de literaturas originarias en Latinoamérica, como los casos de Estudios Andinos de Brasil y Ayllu de Estudios Andinos del Norte de Argentina.

Antonio Cornejo Polar consideró a la literatura peruana como una “totalidad contradictoria” (1989: 175). En ese espacio tensional, plural y heterogéneo, consideraba que existían fundamentalmente tres sistemas de literatura: culto, escrito en español; popular y étnico. Este último producido en lenguas originarias —quechua, aymara y lenguas amazónicas—, reconocen la pluralidad de sistemas literarios que conviven en un mismo espacio. Asimismo, Cornejo Polar nos dice que cada uno de estos sistemas debería ser estudiado por sus propias categorías, porque deben surgir de sus contextos culturales. En específico, para la literatura quechua, recla-

maba que ésta debiera estudiarse por palabras conceptuales, que tendrían esa capacidad teórica o descriptiva. Así, propone categorías como *pa-chakutiy* (vuelta de mundo), *wakch'a* (orfandad de mundo) y *tinkuy* (encuentro de opuestos complementarios) (1998: 189). Precisamente, con esa orientación teórica, estudiamos la poesía quechua contemporánea.

Entonces existe un sistema dinámico y fértil en la literatura quechua, donde confluyen proyectos personales, colectivos e institucionales, todo lo cual hizo posible el incremento del corpus y su estudio de la literatura quechua.

En este artículo nos ocupamos de la poesía quechua contemporánea y ponemos énfasis en los últimos treinta años. Con el análisis de este corpus, nos proponemos demostrar las continuidades y aperturas en los temas, referentes y formas de expresión. Para el análisis, utilizamos categorías como “totalidad contradictoria” (Cornejo Polar); “sistema literario” (Candido); “semiosfera” (Lotman); “repertorio” (Even-Zohar) así como las inherentes de las culturales andinas.

En ese sentido, respondemos a las siguientes preguntas: ¿cuáles son los temas que presentan continuidad en la tradición poética quechua?, ¿cómo influye la migración de los poetas quechuas en su producción?, ¿qué dinámicas se activan con el desarrollo de la modernidad en la poesía quechua? Para ello, primero contextualizamos la poesía quechua contemporánea dentro de un proceso mayor de la producción literaria; segundo, presentamos las continuidades temáticas mediante la comparación de producciones de distintos tiempos; tercero, analizamos las aperturas temáticas provocadas por los sistemas de comunicación modernos y analizamos cómo se representan en la poesía; por último, formulamos las conclusiones, donde encontramos que, no obstante el tiempo transcurrido, existen continuidades temáticas y formales que provienen desde la antigüedad y que, en la producción reciente, se vuelve sobre estos tópicos, pero con poética renovada. También advertimos la asimilación de los elementos de la modernidad, como Internet y los soportes virtuales, lo que demuestra la porosidad, plasticidad y apertura de la poesía quechua contemporánea, que tiene dos orientaciones fundamentales: se afirma en su tradición raigal y se abre a los espacios y tiempos del mundo.

PROCESO DE LA POESÍA QUECHUA CONTEMPORÁNEA

En la primera mitad del siglo XX, destacan dos poetas quechuas: Inocencio Mamani y Eustaquio Aweranka, quienes publicaron en la revista vanguardista andina *Boletín Titikaka*, que se editó entre 1926 y 1930. Su poesía tiene una orientación pedagógica y cultural, ya que buscan transmitir un mensaje que contribuya en la formación de una sociedad, en el rescate de figuras notables como José Carlos Mariátegui o en la trasmisión de imaginarios y costumbres andinas. Así, en la representación de su poesía, muestran una constante alusión a la naturaleza como ser viviente y mantienen un diálogo fluido con las formas estructurales de la música quechua antigua:

*Mismiykushbaykun sutillaykipi
noqallaykupi yuyanaykipaq:
q'aytukunari mana t'ipikuq
munanakuyri mana saqena*
(Envolviendo estamos más que en tu nombre
para que nosotros siempre estemos en ti
como hebras imposibles de arrancar
como los amores, imposibles de olvidar)
(Mamani 1987: 12-15).

Aquí advertimos el ritmo musical andino y la fluida comunicación entre la poesía y el canto, además del paralelismo semántico en la estructuración de los versos.

En la segunda mitad del siglo XX, destacan tres poetas quechuas: Kilkku Warak'a, (Andrés Alencastre Gutiérrez), autor de *Taki Parwa* (1955), escrito sólo en quechua (sin traducción); José María Arguedas, con su libro *Katatay* ([1972]1984), que reúne su poesía; César Guardia Mayorga (Kusi Paukar), quien publicó *Runa Simi Jarawi* (1975), donde poetiza tres campos: el amor, la filosofía y la crítica social. Estos tres poetas ya fueron objeto de estudios específicos de largo aliento, como tesis, libros y artículos dedicados al estudio de su obra, y aparecen con frecuencia en antologías de poesía quechua.

En la actualidad, la producción poética quechua se ha intensificado. Esto se aprecia en antologías generales, como *Poesía quechua en el Perú* (2016) de Julio Noriega; e incluso en antologías regionales de poesía quechua, como *La poesía quechua escrita en Huancavelica. Reconstrucción de una identidad* (2018) y *Harawipa Sisan (Flor de la poesía)* (2007) de Juan Atqsayku. En ellas ya se advierten estudios que acompañan a la selección; sin embargo, por su naturaleza introductoria, son generales y descriptivos, pero se constituyen en planteamientos relevantes para la investigación de la producción quechua regional, lo que permite establecer características particulares —como el espacio referencial—, ya que remiten a lugares y poéticas particulares de cada región. Esta forma de representación poética actúa como anclaje y memoria. Así, el poema quechua mantiene diálogo con su contexto, en este caso con la cosmovisión andina y la tradición cultural en la que se enraíza. También existen antologías monolingües, como *Harawikuna. Harawinaka. Quechua /Aymara* (2017) de Mauro Mamani Macedo y Alan Ever Mamani Mamani, donde se presenta una muestra general de la poesía contemporánea en estas lenguas andinas.

En la reciente producción, advertimos continuidades, como el magisterio de la naturaleza, la poesía quechua del *pachakutiy* que representa la transformación del mundo o rescates históricos que actúan como memorias alternas al discurso histórico; asimismo, aperturas, como las ampliaciones espaciales que van de lo local a lo cosmopolita. Los nuevos motivos de la poesía (como Internet) se simbolizan como medio de comunicación y modo de vida que asimila el poeta migrante o el que recibe cuando llegada a su lar nativo.

CONTINUIDADES: COSMOVISIÓN ANDINA, FORMACIÓN Y TRANSFORMACIÓN SOCIOCULTURAL

Dentro de las continuidades, existen *vínculos en cuanto a las formas y temas tradicionales*. Así encontramos representados a los elementos de la naturaleza a través de su magisterio o simbolizando a los hombres o mujeres del campo; la poesía del *pachakutiy*, que expresa los grandes cambios cósmicos que modifican la vida en el *pacha* (mundo); la poesía

del referente sociohistórico, que tiene como motivos hechos sociales trascendentes; o la poesía religiosa andina. Todos ellos son temas presentes desde la poesía quechua antigua hasta las publicaciones recientes.

El magisterio de la naturaleza

En el universo andino, como en todos los mundos, existen plantas que nos curan, cuidan o acompañan en las tristezas y alegrías. Las plantas están para fortalecer el alma o el cuerpo, por lo que se las aprecia como hermanas, siempre integradas al *ayllu*, a la familia. Con este valor y respeto se representan en la poesía quechua.

Existen plantas a las que se les reconoce el esfuerzo por sobrevivir, porque enfrentan adversidades y logran crecer, florecer y dar fruto, por lo que se constituyen en ejemplares. Una de ellas es la tuna, una planta que no necesita mayor tierra para vivir, crece en los cerros entre las rocas y tiene grandes propiedades curativas. Por estas características, se le compara con los pobres, quienes tienen poca tierra, pero suficiente para sobrevivir y compartir con generosidad: así como la planta pobre y solitaria ayuda a curar, del mismo modo el pobre, a pesar de su carencia, ayuda a sus semejantes. Estas plantas crecen en los bordes de los caminos, por lo cual las personas pueden cosechar sus frutos de forma libre. La tuna da una flor hermosa de diversos colores; además, sus frutos son deliciosos y carnosos protegidos por pequeñas espinas y tiene distintos colores (amarillo, rojo, verde).

La poesía de Víctor Tenorio García da cuenta del sacrificio que hace la tuna para vivir en tierra peligrosa y desértica, con vientos y heladas: “*Qapipakusqanta / qaqa patanpi tunas pinkam* (Se aferra al corazón / de la tierra)” (35-36). Afirma sus raíces en la tierra, logra defender su vida y, con este triunfo, puede alimentar a los hombres, así como dar alegría a los animales y al mundo. Mediante la representación de la tuna en los Andes, se explica la vida, valor y coraje de las personas; por ello, es una planta ejemplar, ya que sus acciones y esfuerzos por vivir y servir deben ser imitadas por los hombres y mujeres del Ande.

Esta poesía relaciona las formas de aprendizaje en el mundo andino, donde se aprende a vivir mirando a las plantas. En el caso de la poesía

quechua, se conoce la cultura andina leyendo, porque la fuerza referencial de sus contenidos impacta en la memoria del lector culturalmente competente, ya que aquel que tiene memoria compartida con las acciones representadas en el poema, establece un diálogo más íntimo.

En este tipo de poética, se habla a través de las plantas y de los animales, que son quienes representan a los hombres y a las mujeres. Por ejemplo, en el discurso amoroso, se mimetiza con animales de la localidad, de forma que las mujeres hermosas son flores y los hombres son pájaros enamorados; pero también las plantas asumen la condición de hermanas que acompañan en la dureza de la vida, tal como se representa a la hoja de coca en la poesía de Chask'a Eugenia Anka Ninawaman:

*Kuka mamacha,
cbbripipas wayrapipas
vida pasaq masichay,
qanllas yachanki
cbbiripas wayrapas
waqasqallayta
(Madrecita coca,
compañera en los fríos
amiga de lluvias,
sólo tú sabes mi vida
sólo tú sabes mi dolor,
en el frío, en la lluvia,
sólo tú sabes cuánto
hemos llorado de amargura
(Anka Ninawaman 2004: 1-6).*

La coca es uno de los alimentos principales del mundo andino. Por sus propiedades de transmitir fortaleza física y espiritual se le reconoce como una planta dios. En el poema citado, se le representa con respeto, como madre y compañera del dolor. El diálogo de la Mama Coca no es gratuito, ya que en el mundo andino es una de las plantas con las que más se conversa; por ello, se dice “la coca habla”, porque puede anunciar el tiempo que vendrá cuando se la mastica: según sea amarga o dulce, ese sabor marcará el tiempo que vendrá. Así, la coca habla de la suerte del hombre, es compañera del dolor y testigo excepcional de la sacrificada vida de la

mujer andina, adversidades que son simbolizadas por las lluvias, fríos y llantos; pero también puede ser testigo del triunfo. De esta manera, junto con la voz poética, forman un equipo (ayni) que puede vencer al dolor en los lugares donde transite: “*Lima llaqtapiña / allinta tusuyusun / ricurdupaqpuni / ubuyasunchis* (En Lima yá, / moviendo moviendo, / la derecha, la izquierda / zapateando taconeando / sacando polvo / las penas morirán)” (Anka Ninawaman 22-25). Lima es la gran urbe de Perú, donde los migrantes sienten con intensidad la soledad. No obstante, como se advierte en los versos, puede resistir y vencer la tristeza, pueden bailar y sobreponerse. En este contexto, el acto del baile es un ritual guerrero que celebra el triunfo de la mujer andina en la urbe.

También se representa a las plantas para mostrar su carácter actuante y solidario en las luchas sociales:

Mullakacha
Yuraqa muqupi mullakacha
qamyari chay pacha tikraq
allin maqtakunata
 (Mullaquita del morro blanco
 tú socorrerás
 a los buenos jóvenes
 transformadores del mundo)
 (Ayunque Cusipuma 1996: 1-4).

No es una hermosa planta que crece para ser admirada, sino que ingresa en las batallas sociales, de forma tal que demuestra que en las luchas comunales todos cumplen una función, porque el triunfo es de todos, ya que ni las plantas son indiferentes a las luchas comunales. Esta representación interpela y resalta a las personas que, como la *mullakacha*, auxilian con lo que pueden y contribuyen con los cambios socioculturales.

Las plantas también simbolizan las luchas severas de los pueblos:

Qantu wayta,
pukallañam kanki
sinchi llaqtanchikpa
yawarninbina

(Flor de la Cantuta,
eres roja rojísima
como la sangre
de nuestro valiente pueblo)
(Cáceres 2009: 1-4).

La cantuta es conocida como la flor de los incas, crece en los escarpados y es de diversos colores (uno de ellos es el rojo). Esta flor es uno de los motivos poéticos más recurrentes en el mundo andino, ya que representa la belleza de la mujer andina, pero también a su coraje y fortaleza en las luchas sociales —como se ve en los versos citados—, ya que lo rojo remite a la sangre del pueblo, no como un referente cromático, sino que reconoce la valentía de emprender las transformaciones y asumir los costos, porque pueblo y flor se unen por el color que les otorga la identidad. Esta es una flor guerrera como su pueblo, porque ambos están unidos culturalmente por el vínculo sanguíneo de su color intenso: *puka* (rojo). En este mismo sentir de la solidaridad y celebración de la existencia de las plantas, se encuentra la poesía de Elizabeth Ocsa Quispe, con poemas como “Sumaq papa” y “Sara sarachapi”.

Todo ello hace que las plantas formen parte de la comunidad en el sentido andino, donde esta integra a las plantas, los animales, las piedras, los ríos, los dioses, los hombres vivos y muertos. Por eso, los elementos hermanos de la naturaleza pueden auxiliar en todo momento a su hermana o hermano:

*Para panichay
ripunaymi kachkan
mana ripuyta munachkaspá
qamñaya sapachallan
qanwan tanta saracha tarpukusqayta*
(Hermana lluvia,
debo irme, sin querer irme,
te encargo el granito
de maíz pan que sembré contigo)
(Rivas Loayza 2010: 1-5).

En este caso, la idea de *ayllu* se expresa con plena significación: la lluvia es una hermana que contribuye con el hombre, quien parte para luchar; mientras la hermana lluvia forja y cuida el sustento, porque entre todos cuidan la vida en la comunidad. Además, es el maíz, el hermanito tierno, quien necesita ser protegido, humedecido y alimentado por la misma lluvia para crecer. Así, el maíz simboliza el sustento, pero también la vida tierna de la comunidad.

La poesía del pachakutiy

Esta es la poesía de la transformación que representa el cambio del mundo, poética que tiene una mayor difusión. *Pachakutiy* implica cambiar las condiciones de vida de una cultura que vive en la opresión y a quien obligaron a negar a sus dioses. Lienhard escribió un artículo titulado *Pachakutiy taki: Canto y poesía quechua de la transformación del mundo*, (1992: 119-237), donde relaciona la revolución del mundo-tiempo con los roles protagónicos de la colectividad en los procesos sociales de cambio representados en la poesía quechua.

En este tipo de poesía se parte de una concientización de la realidad y luego se busca transformarla cuando se la encuentra adversa. Son varias imágenes simbólicas a las que se recurre para expresar este cambio drástico: Amaru, el dios serpiente; Inkarrí, el inca descabezado; *yawar mayu*, el río de sangre; Túpac Amaru, el inca rebelde. Todos ellos se representan dentro de un contexto histórico y mítico; además, en todos los casos están presentes referentes de cosmovisión andina.

Una representación del evento general del *pachakutiy* cósmico se encuentra en la poesía de Washington Córdova Huamán:

*Kunanmi tunrururruy pbiñasqapuni tarikun
Ñan paramunqaña...
Wayrapas pbiñasqan muyuykuchkan
Ñan qaparimunqaña...
Ukumarikunata rikch'arichispan
Urqkuna awllayta qallarimunqa,
Cbillikukunan kusikuywanraq*

Qunchupara bamusqanta willakamun
Wañuyñinta musyasqataq qisqintukuna
Qapariyñinkuta upallachimunku
 (Ahora la tormenta está airosa
 Ya va a llover...
 Y el viento está enfurecido
 Ya va a gritar...
 Los cerros lanzan su alarido
 Despertando a los ukumaris,
 Los grillos anuncian con fervor
 La tempestad en los Andes
 Y las cigarras ahogan su bullicio
 Presagiando su muerte
 (Córdova Huamán 2019: 132-141).

Uno de los elementos del *pachacutiy* es el agua (*umu*) y el otro es el fuego (*nina*). En el caso del poema de Córdova Huamán, la intensa lluvia simboliza la transformación, ya que los diluvios son los que acaban con un tiempo enfermo para que se pueda renovar la vida. Además, son los vientos (*wayrakuna*) los que arrastran las nubes y crean las tempestades y los gritos, euforias con las que crea un escenario de transformación; en ningún caso es un escenario sencillo, sino que comprometen diversos espacios: *kay pacha* (el mundo de acá, representado por los cerros) y *hanaq pacha* (el mundo de arriba, representado por las nubes). Estos también están presentes por la diversidad de animales, ya sean grandes como los *ukumari* (los osos) o pequeños como los *chillikukuna* (los grillos). Es decir, todo el mundo entra en el despertar, por ello es *pachacutiy*, vuelta de mundo de los espacios (*pachakuna*) y de los *uywakuna*; todos los seres que viven en este mundo y que se usan para señalar desde lo pequeño hasta lo grande como marcos de comprensión del universo.

El Amaru es otro de los elementos que también ingresa en este campo semántico del *pachacutiy*. Esta deidad andina vive en el *uku pacha* (mundo de abajo), provoca las remociones de tierra y hace temblar el mundo: “illarimuy rikhurimuchkaqtinmi / musquykunata raphapapachispa / Amarupas kutiykamunqa (“y retornará el Amaru / enarbolando utopías / en el crepúsculo matutino”) (Córdova Huamán 2019: 76-77). El retorno del Amaru simboliza la renovación de un tiempo-mundo.

Aquí dos imágenes son importantes. Primero el *illariy* (amanecer), que representa el nacimiento de un nuevo tiempo, pero tiene la característica de ser el tiempo esperado de la luz; no un amanecer rutinario, sino singular. Luego ingresa la segunda imagen: el *musquykuna* (sueños) y el sueño que se espera es la luz liberadora, traída por el Amaru (Dios Serpiente) como un ser designado.

Por otro lado, el *Inkarri* es uno de los mitos que relata el retorno del inca despedazado y enterrado en diversos lugares, ser fabuloso que volverá cuando se complete su cuerpo bajo la tierra. Inkarrri viene de la unión de las palabras “inka” y “rey”; además, concentra la unión mítica de los dos últimos incas: Atahualpa y Túpac Amaru (López-Baralt 1989: 37).

En la poesía de Córdova Huamán, también se produce una muestra simbólica:

*bayqay pbuyu pbuyumantan
Inakarriqa ñawpa watakunabina
allpata katatarichispa rikburimun
k'isiqa makinwantaq
ch'aki qura quraq chawpinkunapi
(Inkarri surgió entre las nubes
haciendo vibrar las tierras
como en los tiempos de gloria
y con su mano lastimada
buscó su rastro)
(Córdova Huamán 2019: 15-19).*

El retorno de Inkarrri siempre despeja la claridad, que en este caso se representa con la imagen del despejar de nubes (*pbuyukuna*). También existe otro elemento: el temblor, el sacudimiento de la tierra (*katatay*), escenario en el que Inkarrri retorna con un tiempo nuevo, siguiendo sus huellas.

Asimismo, existen poemas íntegros dedicados a Inkarrri. Por ejemplo, el joven poeta quechua Edwin Ramos Flores escribe en “Inkarripa unanchasqan. El poder de Inkarrri”:

*Umallaykipas kawsachkansi sapa punchaw bataristin
chaymantam kusikuniku wiñariptiki
qan kutirimuptykiqa allpancbikunapas tikrakunqam*

*kay pachapi kamachikusqaykikunapas chikllimunqam
 sumaq ruwaynikikuna qunqasqa rikurimunqaku
 chaymantapas allin watakuna paqarimunqaku*
 (Sabemos que tu regeneración no ha sido pérdida
 confiamos en tu capacidad renovadora
 con tu retorno será posible el *pachakutiq*
 restablecerás el mundo trastocado
 el olvido y la memoria renacerán
 el tiempo de la renovación y progreso
 será para todos una realidad)
 (Ramos Flores 2015: 17-22).

El poeta concentra en sus versos todo el mito: primero, su capacidad de reintegración en tanto corporalidad y búsqueda de la unidad; su retorno como inicio del cumplimiento de un proyecto renovador; la actualización del pasado o refrescamiento del tiempo a través de la memoria viva; finalmente, la ejecución del *pachakutiy*, la vuelta del mundo, como acción de cambio drástico del tiempo-espacio.

El *yawar mayu* (río de sangre) también ingresa en este universo poético de las transformaciones. Éste se representa en el largo poema quechua de Isaac Huamán Manrique, titulado “Yawar mayu”:

*Yawar Mayu
 nina yakum kanki
 mana tukuq yakum kanki
 yakupa suyaymi kanki*

*Yawar Mayu
 yakuykikunam
 Amarukunata apan
 Ritamakunata apan*
 (Yawar Mayu
 eres agua de fuego
 eres agua interminable
 eres agua de esperanza.

Yawar Mayu
 tu torrente

lleva Amarus
y lleva Retamas)”
(Huamán Manrique 2018: 31-37).

En *Los ríos profundos*, Arguedas cuenta que: “Los indios llaman *yawar mayu* a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman *yawar mayu* al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan” (Arguedas 2005: 144). Así, el *yawar mayu* representa las luchas que conducen a la transformación de una realidad; por ello, en los versos de Huamán Manrique se asocia al agua y al fuego como elementos regeneradores de vida. A ello suma dos elementos: el Amaru y la retama, que es una planta de color amarillo, símbolo de la claridad, la luz, el tiempo del Sol. Los elementos que integran el poema son simbólicos, porque reenvían a los escenarios de las batallas por la búsqueda de una vida mejor. Precisamente, este es el sentido en el que se utilizan en los versos.

Al *yawar mayu* también lo encontramos con la misma fuerza en los siguientes versos:

*Yawar mayuñam chayamuchkan.
Tuta sunqunchikta uqarisun
akchi yakuman!
Ñawinchikta rikcharichisun
Puka Mayuman!*
(Ya está llegando el Yawar Mayu.
¡Levantemos nuestro corazón
oscurecido, hacia la iluminante agua!
¡Hagamos despertar nuestro ojos
hacia el Puka Mayu!)
(Rojas de la Cruz 2018: 1-5).

Así, el *yawar mayu* es agua iluminada en estos versos, a la que se deben acercar los corazones y los ojos. Aquí la idea del despertar (*rikchariy*) se asocia a la incorporación a un nuevo tiempo.

Esta poesía se engarza con la imagen de Túpac Amaru II (José Gabriel Condorcanqui) y su esposa Micaela Bastidas Puyucawa. En ese entronque

entre lo mítico y lo histórico se ubican los poemas “Tupac Amaru Kamaq taytanchisman (Haylli-taki)” (1984), de José María Arguedas; “Tupac Amaru” (1955), de Kilku Waraka (Andrés Alencastre); “María Angola Waqaynin” y “Mikayla Bastidaspaj” (1985), de Lily Flores; “Wawqiy Túpac Amaru II” y “Paniy Mikayila” (2017), de Rómulo Caveró; y “Micaela” (2016) de Delia Blanco. Todos ellos destacan el evento histórico que llevó a cabo la pareja andina en la búsqueda de la liberación del yugo español. La forma en que matan a Túpac Amaru II se conecta con la representación de la muerte de Atahualpa y de Túpac Amaru que hace Guaman Poma, quien muestra cómo se separa la cabeza del cuerpo, cierta en el caso del segundo y adecuada en el caso del primero. Todo ello se vincula con el mito del Inkari.

Poesía quechua con referente sociohistórico

Este tipo de poesía tiene como referente a hechos o personajes históricos que son simbolizados en los poemas. Por ejemplo, las luchas sociales, en las que se incorpora elementos ideológicos como el socialismo o acciones trascendentales como la reforma agraria, que posibilitó la devolución de la tierra a sus verdaderos dueños: los indios (*runakuna*) bajo el lema “*ballp’aqqa llank’aqninpan*” (“la tierra es de quien la trabaja”). En estas poéticas, se reconoce a personajes históricos como Eustaquio K’allata y Juan Velazco Alvarado.

Eustaquio K’allata fue un luchador social fundador del partido comunista en Cusco. Lideró la revista vanguardista *Kuntur* (1927-1928), que tenía dentro de su ideario andino tres ramas: la defensa de las comunidades campesinas, el impulso de las reivindicaciones estudiantiles en la universidad del Cusco y la difusión de las nuevas formas expresivas en la poesía. Además, publicó el libro *Estepa en llamas y otros cuentos* (1973). Debido a su intensa actividad política, el poeta quechua Kilku Warak’a escribió el poema “Eustaquio K’allata”, en el que representa las líneas ideológicas del socialismo:

*Leninpa yupintan
qanqa qatirqanki,
waynakunapaqtaq*

ñanta *kicarqanki*
 (Tú seguiste
 las huellas de Lenin
 tú abriste el camino
 para los jóvenes)
 (Waraka 1985: 13-16).

En este poema se unen dos referentes históricos por medio de su ideología: Lenin y K'allata, dentro de las dinámicas de asimilación y difusión de las ideas socialistas —de Lenin a K'allata y de K'allata a los jóvenes—, siguiendo dos grandes indicios: la huella (*yupi*) y el camino (*ñan*). En esta orientación ideológica, se encamina a las nuevas generaciones, además, se establece una conexión mítica con la representación de este luchador social: “*P'uncay tukukuytan / Inti cinkarisban, / urqupatapiñan / ayphata k'ancashan* (Se está perdiendo el Sol / en el final del día / está alumbrando de lejos / ya en los altos de los cerros)” (Warak'a 1-5). De esta forma, se representa la muerte de Eustaquio K'allata a través del alumbramiento lejano y la muerte del Sol, que contextualiza la culminación del día, es decir, con la muerte de K'allata, el mundo se sumerge en la oscuridad.

Juan Velasco Alvarado gobernó Perú desde 1968 a 1975. Además, introdujo varias reformas que beneficiaron al pueblo, ya que instauró un gobierno popular. Una de las acciones más destacadas fue la promulgación de la ley de la reforma agraria, hecho que fue todo un acontecimiento porque se reconocía como el triunfo de las comunidades después de una larga lucha. El joven poeta quechua Rubén Yucra Ccahuana escribe:

Llaqta runaq asiynintan suwakuranki,
ballp'a llank'aq runakunag
waqaynintan chinkachiranki,
runakunag sonqontan llanllarichiranki,
Juan Velasco, batun taytallay
 (Gracias a ti eran las risas de todo el pueblo,
 las lágrimas de sufrimientos
 de los campesinos desaparecieron,
 los corazones campesinos saltaron de alegría;
 Juan Velasco Alvarado)
 (Yucra Ccahuana 2016: 1-5).

Esta poética se instala en la memoria y la nostalgia, porque se recuerda el evento que benefició a las comunidades andinas, el cual continúa vivo más de cincuenta años después a través de la memoria de la poesía. Este recuerdo se despierta nuevamente en momentos de injusticias: “*hoqmantan llaqtaykipi / runaykita sarunchashbanku* (nuevamente a tu pueblo están pisoteando / están regalando nuestras tierras)” (Yucra Ccahuana 2016: 32-33). La voz poética establece aquí un diálogo ritual con Juan Velasco, en el que se conecta la vida y la muerte para informarle que continúa la injusticia, que se terminó la alegría y es necesario otro acto similar al que realizó. Se presentan dos acciones negativas contra la comunidad: los *awqakuna* (enemigos), que vuelven a oprimir al pueblo; los poderosos y los gobernantes que venden las tierras andinas a precios bajos, de donde viene la idea de regalarla no como acto generoso, sino para señalar el menosprecio por la tierra serrana.

Poesía de la religiosidad andina

Es la que tiene más larga tradición, porque se dedica a los dioses. En ella se saluda, canta y agradece a las deidades andinas, como el Tata Inti (Padre Sol), la Mama Killa (Madre Luna), la Pachamama (Madre Tierra) y los Apukuna (deidades andinas como los cerros). Esta poesía se encuentra en las crónicas coloniales, como en *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala. Así, vemos en este canto de imploración:

*Uma Raymi quilla
Quilla coya mama.
Yacuc zallayqui
Unoc sallayqui
Ayau ya uacaylli
aya uya puypuyll
Lluto puchac uamrayqui
Micuymantayacomanta
Uacallasunquim
(Luna de la festividad principal)*

Luna, reina madre.
 Tus enamorados del agua
 Tus enamorados del agua
 Con caras de muertos, llorosos
 Caras de muerto, tierno
 Tus niños de pecho
 Por la comida y bebida
 Te imploramos)
 (Guaman Poma de Ayala 2006: 1-9).

Esta es una oración religiosa destinada a la Luna para que, en reciprocidad, no olvide enviar la lluvia. Estos himnos están inscritos dentro de una ritualidad que agradece a los dioses e invoca su generosidad.

En la poesía quechua del siglo XX también se continúa con estos cantos. Por ejemplo, en la poesía de José María Arguedas, donde las deidades se incluyen en la composición de sus versos, como ocurre con “Katatay” (1984: 35-39), donde se representa cómo se recibe la luz del Sol, en tanto energía que llena de fuerza y prepara para una danza transformadora.

En esta misma línea se encuentra el poeta Kilku Warak’a, quien dedica poemas íntegros a las deidades, como “Intillay” (“Mi padre Sol”), “Illapa” (“Dios del rayo”), “Mamaquca” (“Madre laguna”) e “Illimani” (“Poderoso resplandeciente”), poemas incluidos en su libro *Taki parwa* (1955). Así, el autor nos dice:

Inti tayta, Intilláy
tiqsimuyman kawsay cura q taytalláy;
qunqarcankin napaykuyki
tukuy sunqun yupaycayki
sapa paca paqariqin
 (Padre sol
 dador de vida, arcano progenitor
 de rodillas te invoco; mi corazón te honra
 cada nuevo día)
 (Warak’a 1955: 1-5).

En este caso, ubica la posición del dios Sol, quien es una de las deidades mayores del mundo andino y que con la Mama Killa forma la pareja andi-

na. En aquellos versos, se presenta una ritualidad de reconocimiento de la divinidad andina, de agradecimiento diario por brindar la vida.

En la poesía reciente encontramos también versos que representan este mismo reconocimiento:

*Apu Qbapaq Qori Inti Taytallay
wiñay k'anchay, kusi kawsay qoq;
teqsi muyutan sumaqta
q'oniykiwan k'ancharinki.*

*Runaq kawsayninta
K'ancharispan sumaqta
Muyunki
sapa p'uncbaw bina taytallay
(Gran sol, padre mío,
luz de la eternidad, calor de todos los siglos,
a todo el mundo das calor,
a todo el mundo con amor.
Dando calor a
la vida del hombre
pasas todos los días,
todos los días, padre mío
(Yucra Ccahuana 2016: 1-8).*

Aquí, quien dispersa la vida en todo el mundo es el padre Sol y su poder atraviesa también tiempos largos.

El reconocimiento de estas deidades andinas no deja de ser motivo poético a pesar del tiempo transcurrido. A pesar de la fuerte presencia de otras religiones occidentales en el contexto de los Andes, la religiosidad andina se mantiene en el sentir de los *runakuna* (hombres de los Andes) con su fuerte impacto referencial en la poesía, no como un tema más, sino como uno de los motivos más relevantes y recurrentes. Está presente no sólo en las nuevas generaciones de poetas quechuas, sino también en los poetas mayores y jóvenes que viajan y se vuelven cosmopolitas, que viven en ciudades distantes del Ande. Así, se mezclan los tiempos y las vivencias en su representación poética.

APERTURAS: AMPLIACIÓN DEL REFERENTE
Y LOS MOTIVOS DE LA MODERNIDAD

Las culturas, como colectividades vivas, siempre muestran modificaciones y experimentan cambios dentro de su propia semiosfera (Lotman 1996). Sin embargo, también sufren cambios como resultado del contacto cultural; ya que, a través de las fronteras, se inician las modificaciones de las semiosferas y se renuevan los repertorios, entendidos como los “hábitos, técnicas y estilos con los cuales la gente construye ‘estrategias de acción’” (Even-Zohar 1999: 31-32). Ello les permite ubicarse en el mundo y actuar en y sobre el suyo. Los poetas quechuas sienten y asimilan estas transformaciones, que encontramos representadas en su poesía.

La representación del mundo llega también a través de dos direcciones: una centrípeta, que ingresa al ámbito nativo por medio de los caminos y desarrollos de la virtualidad (Internet), para tomarse luego en cuenta en sus creaciones; otra radial, cuando los poetas andinos viajan por el mundo y se sitúan en otros lugares, donde ponen en relación las memorias y los espacios, vivencias que también se advierten en su representación poética.

Estas dinámicas culturales generan que en la poesía quechua se traten nuevos temas, como la multiplicidad de referentes. Si bien es cierto que el principal referente aún es el Ande, también éste se amplió como producto de las migraciones de los poetas. Éstos pueden ubicar sus espacios de enunciación en París (como Chaska Anka Ninawaman) o en México (como Carlos Huamán). El motivo más novedoso es Internet, como medio de soporte de memoria, pero también como motivo poético, ya que los poetas asimilan los elementos que tienen contacto con este sistema virtual.

*Ampliación del referente:
del ayllu andino al ayllu mundo*

Los cambios culturales posibilitaron el desarrollo de una poesía quechua cuya característica es la asimilación de las formas occidentales (como el verso libre), además de una poesía que se distancia de las formas musica-

les quechuas. De esta manera, los poetas quechuas se ubican en la urbe y, si bien cantan a la nostalgia de su tierra, ahora ponen mayor énfasis en la realidad en la que viven.

En este caso, cuando se trata de la espacialidad, ya no se restringen a sus pueblos o a pueblos vecinos, sino que son un ser que toma al mundo como lugar de enunciación. Por ello, son hombres que andan por el mundo: *pachapi puriq runa*. Así, en su discurso, el indio migrante fundamentalmente dejaba a su pueblo debido a múltiples causas, ya fuera por fenómenos naturales (por ejemplo, las sequías, las hambrunas, las heladas) que hacen que no pueda vivir en esas condiciones; pero también por cuestiones sociales, cuando se presentan procesos de explotación o violencia, tal como ocurrió con la llegada de los españoles, quienes llegaron para desestructurar el mundo y romper el *yanantin* (equilibrio), o cuando se vivió el conflicto armado interno en las comunidades andinas. Luego aparecieron otras causas, como la voluntad de viajar, conocer otros pueblos o vivir en otros espacios, ya sea por estudio o trabajo. Esta última migración no es resultado de una causa violenta que los empuja, sino más bien por una voluntad personal.

Las estancias en pueblos próximos no se sienten extrañas; pero, cuando están en pueblos más distantes, sienten la soledad más intensa. Por ejemplo, las estancias en la capital o en espacios más distantes, como un viaje al extranjero, a esos nuevos espacios que aprenden a amar sin olvidar su tierra nativa.

Varios poetas están comprendidos con este discurso, como Carlos Huamán y Dida Aguirre, o poetas más jóvenes, como Percy Borda y Rubén Yucra, quienes sienten con distinta intensidad la nostalgia o cultivan los afectos a sus nuevos pueblos. Así, pueden sentirse desconcertados en estos espacios; por ejemplo, cuando llegan a la urbe:

*Hatun llaqta kikllupim
payqa wakchay chutarayachkan,
simillanpas chakisqa,
kirullanñas tususchkan,
tullullanñas katkatatachkan,
chayma payqa ñakarichkan,*

atuqpa churin kasqanmantapuni
 (En las calles del gran pueblo
 arrastrándose el pobre
 con la boca seca
 con los dientes solos
 con los huesos temblando, así él está dolorido
 por ser hijo del zorro)
 (Borda Huayhua 2016: 1-7).

Esto se relaciona con la forma en que vive el *puriq runa* (el hombre quechua que camina) por ciudades grandes como Lima; por ello, la poesía asume un nuevo referente que amplía los horizontes referenciales andinos. De esta forma, sigue avanzando el *barawikuq* (poeta quechua) y llega a ciudades cosmopolitas como París.

Ello se representa, por ejemplo, en la poesía de Carlos Huamán:

Torre Eiffelpa qawampim
teqsemuyuta danqaq rimapayan:
mama killa kurkuriyninkamam mastarikun
banay pachaypa sapin
kaymi wañuyupa sansan tasnuchiq
manay cbikan tukuq yawarniy kachkan
kayñataqmi amaruy
llipipiq paspankunata
challwaman tikrachiq
 (Sobre la Torre Eiffel
 el *danzaq* le dice al mundo:
 la raíz de mi cielo se extiende hasta
 donde la luna se inclina
 Esta es mi sangre ilimitada
 que apaga el carbón de la muerte
 y ésta mi serpiente
 que convierte en pez el brillo de sus escamas)
 (Huamán 2009: 11-19).

Vemos todo un conjunto de símbolos convergentes. De un lado, la Torre Eiffel como símbolo de la modernidad y del arte occidental y, por otro, el *danzaq* o danzante de tijeras. Éste, con danza y voz, predica la fuerza de su identidad afirmativa (raíz de cielo-sangre ilimitada), que vence a la

muerte y proclama la intensa germinación y fertilidad de su cultura inacabable como escamas que se convierten en peces, que es la reproducción infinita, la celebración de la vida frente al carbón de la muerte, porque sobre la modernidad también puede danzar el *danzaq* (hombre quechua que danza); pero también, en ese mismo espacio, se pueden fusionar los poderes de su divinidad Amaru, como creador de transformaciones. En esta vertiente también se encuentran los poetas Odi Gonzales, con su poemario *Tunupa*, y Fredy Roncalla, quien publica poemas quechuas en su página *web* Hawansuyu.

Las redes andinas:

Internet como motivo poético quechua

Los espacios de Internet y sus redes sociales están poblados por las literaturas en lenguas originarias, como el quechua y el aymara. Existen páginas dedicadas a ellos. Por ejemplo, Hawansuyu, sitio donde se difunde literatura andina y quechua, es un esfuerzo de Fredy Roncalla, quien lleva ya varios años realizando esta actividad. Los jóvenes poetas quechuas también utilizan estos medios para difundir sus eventos o su creación, como lo hace Wilbert Pacheco Álvarez, quien tiene un canal en YouTube donde graba videos y difunde su poesía. No obstante,

es tal vez en el ámbito de la música popular donde más se ha notado el auge reciente en el éxito de los versos en *runasimi*. Además, gracias a las plataformas de Spotify y YouTube, además de las redes sociales, estos versos han llegado a públicos entusiasmados no solamente en los países andinos, sino también a lo largo del continente americano y también en Europa (Krögel 2021: 157).

Entonces, estos modernos soportes y medios son asimilados por los poetas y artistas quechuas, quienes hacen un uso muy provechoso de ellos para difundir su arte y creación.

En la producción poética, Internet también puede servir para conectar mundos alejados, mientras se busca un refugio para distanciarse de la

destrucción que ocasiona la modernidad, tal como se aprecia en la poesía de Nora Alarcón:

*Qochaykunam qoriyarqaywan puchukachisqa kanku
Rikunaypacham qayllapi wañun.
Limapim cemento tarpuna pampakuanata rumiyachin
Chaska sutichasqa limawarmi, imaytam ripusun?
Kay internet pachapim karukay kanchu
Icha wasichata ruwakuchwan qapariq mayupa patanpi
Qentilpa wasin rumikunapa chimpanpi
Inkapa Qapaqñaninpi
(Las lagunas son devastadas por el oro impunemente
Y los paisajes mueren ante nuestros ojos.
En Lima, el cemento invade los campos fértiles
Chaska, hembra cosmopolita ¿dónde nos mudaremos?
No existen distancias en esta era de Internet.
Podemos hacernos una casita de quincha en el
Valle Chillón frente a las huacas y el antiguo camino
Del Inca; el gran Qapaqñan)
(Alarcón 2018: 1-8).*

En estos versos se presenta un tema muy contemporáneo: la destrucción de la naturaleza. Por ello, la autora plantea dos espacios: el Ande, donde se secan las lagunas como producto de la explotación minera; y la urbe, ubicada en la costa. Así, se menciona a Lima, centro más grande de la urbe peruana, donde se compran los terrenos ya no para sembrar plantas, sino para sembrar edificios (el cemento mata a la planta). De esta manera, se destruyen los campos de la urbe y las lagunas de los Andes, por lo que el sujeto poético busca huir de la ciudad hacia otros espacios alejados de ella, así como de los espacios andinos que sufren la extracción. Pero también es un viaje en el tiempo, por eso se alude a las “huacas” (deidades andinas) y al Qapaq Ñan o gran camino inca que servía para comunicarse entre comunidades. En este escenario, ingresa la imagen de Internet, que permite conectar los espacios: si el Qapaq Ñan era esa red de caminos para unir los pueblos del Tawantinsuyu, Internet también será la red moderna para comunicarse con diversos pueblos. Así, éste se convierte en un camino para partir y conectarse al mundo, por lo cual es posible utilizar

los instrumentos avasallantes de la modernidad como una reorientación significativa.

Dentro de estas aperturas, también se incorpora la nueva realidad de la virtualidad y de Internet, que se asimila con crítica e ironía. Por ejemplo, el poema de Carlos Huamán, titulado “Yuyaykuna”:

kunanñataq llapan yuyaymanayninchiqta qillqani
Kañanaypaq
utaq kumputadorarapi saqiypariptiy
ña puniña bukaq muru unquy
wiña wiñay suqsurunapaq
(ahora escribo todos nuestros recuerdos
para quemarlos
o para dejarlos en la computadora
y así se los coma por fin algún virus
para siempre)
(Huamán 2009: 1-5).

En estos versos se plantean dos elementos: el fuego y el virus. Ambos tienen la misma intensidad de desaparición, de borrar definitivamente un pasado que molesta, por lo que se convierten en instrumento y soporte: así como lo escrito sobre papel puede desaparecer por el fuego, del mismo modo lo escrito en el soporte digital puede ser borrado por el virus. De esta forma, el poeta asimila los mecanismos de los medios virtuales para incorporarlos de forma creativa a la poesía. Así, se configura como un poeta quechua cosmopolita que se ubica en diversos lugares, donde estos medios son comunes en su vida, ya que este contexto impacta en su creación.

CONCLUSIÓN

La literatura quechua se encuentra en intensa producción en todos sus géneros. Encontramos mayor incremento en la poesía quechua, ya que jóvenes poetas de diversas regiones han publicado poemarios y colaboran en revistas. Esta fértil producción recibe atención por parte de la crítica li-

teraria, que se acerca desde el idioma en que es producida (una crítica literaria en quechua). Aunque el mayor volumen de reflexión sobre la poesía quechua se encuentra en español, es destacable que se inicie la reflexión en quechua. Sin embargo, esta producción aún no es notable en las revistas académicas y su difusión se da sobre todo en revistas regionales.

En la poesía quechua encontramos continuidad en los temas: el magisterio de la naturaleza, donde las plantas, los animales, los ríos y la lluvia son miembros de la comunidad. Las acciones que desarrollan o las formas en que se organizan representan en ella una intención ejemplificadora: se aprende a vivir al mirar a la naturaleza; del mismo modo, al leer los poemas, se reproducen las memorias orientadoras de los pueblos. Otro tema que destaca es el *pachakutiy*, la transformación del tiempo-mundo, que genera cambios, cataclismos en el universo con el objetivo de curar el tiempo enfermo, el tiempo del dolor, para anunciar un tiempo de *allin kawsay* (buena vida).

Las continuidades también están en la religiosidad andina. Así, vemos poemas donde se canta a los dioses andinos; de igual forma, encontramos la poesía que tiene como referente los sucesos y personajes históricos.

Debido a los intensos procesos de migración y a la modernización de los medios de comunicación (como Internet), el referente y los motivos de la poesía quechua se ampliaron. Además, la migración libre de los poetas quechuas que caminan por el mundo (*pachapi puriq runa*) hace posible articular espacios y dialogar memorias. Así, se puede tener como espacios referenciales simultáneos a los andes y a los lugares cosmopolitas (como París, la Ciudad de México o Estados Unidos); pero, al mismo tiempo, la memoria reciente de donde discurre su vida frente a la memoria que remite a su tiempo de infancia vivido en su *llaqtakuna* (pueblo).

La poesía quechua contemporánea se alimenta de la tradición literaria andina y de la modernidad. La orientación está marcada por el énfasis del poeta quechua quien, según el lugar donde se ubique y de acuerdo con la tradición con la que se vincula, muestra su poética. Ambos caudales alimentan y refrescan la tradición poética quechua contemporánea, que muestra su capacidad de asimilación de nuevas formas sin abandonar la raíz andina.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE GARCÍA, DIDA. *Qaparikuy. Grito*. Lima: Pakarina, 2012.
- ALARCÓN, NORA. *Pacha achikllaq*. Lima: Hipocampo Editores, 2018.
- ANKA NINAWAMAN, CH'ASKA EUGENIA. *Poesía en quechua. Chaskaschay*. Quito: Abya Yala, 2004.
- ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA. *Katatay*. Lima: Horizonte, 1984.
- ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA. *Los ríos profundos*. Madrid: Cátedra, 2005.
- ATOQSAYKU, JUAN. *Harawaiipa sisan. Flor de poesía*. Lima: Altazor, 2007.
- AYUNQUE CUSIPUMA, JULIÁN. *Wayra taki*. Lima: D'Luis, 1996.
- BLANCO DE VALENCIA, DELIA. "Micaela". Julio E. Noriega Bernuy. *Poesía quechua en el Perú. Antología*. Cusco: Ministerio de Cultura, 2016. 182-185.
- BORDA HUAYHUA, EDISON PERCY. *Nina qallu*. Lima: Pakarina, 2016.
- CÁCERES, GLORIA. *Munakuwaptiykiqa. Si tú me quisieras... Lima: Punto & Gráfica, 2009.*
- CAVERO CARRASCO, RÓMULO. *Trinos del alba. Poemario quechua-castellano*. Lima: Arteidea, 2017.
- CÓRDOVA HUAMÁN, WASHINGTON. *Parawayraq chawpinpi. Entre la lluvia y el viento*. Lima: Pakarina, 2019.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP, 1989.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO. "Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. apuntes". *Perfil y entraña de Antonio Cornejo Polar*. Tomás G. Escajadillo (ed.). Lima: Amaru, 1998. 187-192.
- ESPINO RELUCÉ, GONZALO. *Narrativa quechua contemporánea. Corpus y proceso (1974-2017)*. Lima: Pakarina, 2019.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR. "Factores y dependencias en la cultura. Una visión de la teoría de los polisistemas". Montserrat Iglesias Santos. *Teorías de los polisistemas*, Madrid: Arco Libros, 1999: 23-52.
- FLORES, LILY. *Pbawaq*. Lima: K'ancharina, 1985.
- HUAMÁN, CARLOS. *Llipyaykunapa qillqanampi. Donde escriben los relámpagos*. Lima: Altazor, 2009.
- HUAMÁN MANRIQUE, ISAAC. *La poesía quechua escrita en Huancavelica. Reconstrucción de una identidad. Con un estudio sobre la poesía escrita en el Perú*. Lima: La Escuelita de América, 2018.

- GONZALES, ODI. *Tinupa*, Lima: El Santo Oficio, 2002.
- GUAMAN POMA DE AYALA, FELIPE, *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. México: Siglo XXI, 2006.
- GUARDIA MAYORGA, CÉSAR (Kusi Paukar). *Runa Simi Jarawi*. Lima: Altazor, 1975.
- KALLATA, EUSTAQUIO. *Estepas en llamas y otros cuentos*. Cusco: Kuntur, 1973.
- KRÖGEL, ALISON. *Musuq illa. Poéticas del barawi en runasimi (2000-2020)*. Lima: Pakarina, 2021.
- LANDEO MUÑOZ, PABLO. *Aqupampa*, Lima: Pakarina, 2016.
- LIENHARD, MARTÍN. “Pachacutiy taki: canto y poesía en la transformación del mundo”. *Allpanchis*. XX. 32. 1988.
- LIENHARD, MARTÍN. *La voz y su buella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. Lima: Horizonte, 1992.
- LÓPEZ-BARAIT, MERCEDES. *El retorno del Inca Rey. Mito y profecía en el mundo andino*. La Paz: Hisbol, 1989.
- LOTMAN, IURI. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra: Inversitat de Valencia, 1996.
- MAMANI, INOCENCIO. “Awaqkuna”. *Antología general de la poesía puneña*. Lima: Editorial Universo, 1987. 45-46.
- MAMANI MACEDO, MAURO; MAMANI MAMANI, ALAN EVER. *Harawikuna. Jarawinaka. Quechua/Aymara*. Lima: Lluvia, 2017.
- MUJICA BERMÚDEZ, LUIS. *Pachamama kawsan. Hacia una ecología andina*. Lima: PUCP / Instituto de Ciencias de la Naturaleza, Territorio y Energías Renovables (INTE-PUCP), 2016.
- NORIEGA BERNUY, JULIO. *Escritura quechua en el Perú*. Lima: Pakarina / Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, 2011.
- NORIEGA BERNUY, JULIO. *Poesía quechua en el Perú. Antología*. Cusco: Ministerio de Cultura, Dirección desconcentrada de Cultura de Cusco, 2016.
- NORIEGA BERNUY, JULIO. *Caminan los Apus. Escritura andina en migración*. Lima: Pakarina, 2012.
- OCSA QUISPE, ELIZABETH. *Llampu sunqu urpi*. Lima: Juan Gutemberg, 2018.

- RAMOS FLORES, EDWIN. *Wamani yawarnin. La sangre del Wamani*. Lima: Yachachisun, 2015.
- RIVAS LOAYZA, LUIS. *Cuentos y cantos del éxodo*. Lima: Textos, 2010.
- ROJAS DE LA CRUZ, JUAN. “Yawar mayuñam”. Isaac Huamán Manrique. *La poesía quechua escrita en Huancavelica. Reconstrucción de una identidad. Con un estudio sobre la poesía escrita en el Perú*. Lima: La Escuelita de América, 2018: 140-143.
- TENORIO GARCÍA, VÍCTOR. *Musqusqa barawikuna (escritura de los sueños)*. Lima: UNFV, 2003.
- YUCRA CCAHUANA, RUBÉN. *Qespiriy*. Lima: Pakarina, 2016.
- WARAK'A, KILKU. *Taki parwa*. Cusco: Garcilaso, 1955.
- WARAK'A, KILKU. *Yawar para*. Cusco: Garcilaso, s/f.